



Actes des congrès de la Société française Shakespeare

20 | 2002

Shakespeare et ses contemporains

Intertextualité du langage courtois chez Shakespeare et ses contemporains : d'une tradition parodique à l'émergence d'une nouvelle écriture

Raphaëlle Costa de Beauregard et Nathalie Fauré



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/772>

DOI : 10.4000/shakespeare.772

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2002

Pagination : 63-84

Référence électronique

Raphaëlle Costa de Beauregard et Nathalie Fauré, « Intertextualité du langage courtois chez Shakespeare et ses contemporains : d'une tradition parodique à l'émergence d'une nouvelle écriture », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 20 | 2002, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/772> ; DOI : 10.4000/shakespeare.772

S H A K E S P E A R E
& S E S
C O N T E M P O R A I N S

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès de 2002

✱ ✱ ✱

Textes réunis et présentés par
Patricia DORVAL

publiés sous la direction de
Jean-Marie MAGUIN

INTERTEXTUALITÉ DU LANGAGE COURTOIS CHEZ SHAKESPEARE ET SES CONTEMPORAINS : D'UNE TRADITION PARODIQUE À L'ÉMERGENCE D'UNE NOUVELLE ÉCRITURE

La parodie comme mode d'écriture de l'amour courtois au Moyen Âge

L'étude qui va suivre cherchera à traiter du rapport entre Shakespeare et ses contemporains à la lumière des avancées de la critique en matière d'intertextualité. Remplaçant l'idée de sources et d'influences, l'intertextualité pose la question des rapports entre les œuvres davantage que celle des liens entre les auteurs. De plus, ces œuvres sont envisagées du point de vue de la réception, c'est-à-dire à partir d'effets citationnels subvertis dont la présence occasionne un effet de rupture, «d'agrammaticalité» ou de «bruit» pour le lecteur ou le spectateur¹.

Toutefois, un des effets de sens, la parodie, qui jouait un rôle non négligeable dans la dialectique de l'amour courtois occupe une place particulière dans cette approche puisque ce genre ne joue pas sur la citation mais sur la réécriture caricaturale ; la parodie est en effet une référence explicite à un texte, une œuvre ou un genre, et comporte une forte réflexivité renvoyant à l'écriture en soi². La parodie de la littérature de l'amour courtois offre un terrain particulièrement fertile car

l'expression amoureuse y est déjà «passionnée», «emphatique», et «enflammée», c'est-à-dire fortement marquée par la rhétorique et donc se prête d'autant plus facilement à la subversion. À cela s'ajoute que la situation romanesque est elle aussi fortement stéréotypée. Tantôt sérieuse, et dans ce cas hantée par l'amoureux éconduit, l'aimée préférant la chasteté à l'amour, tantôt comique, et alors dominée par le mari jaloux, la femme infidèle et l'amant volage, ce type de situation permet à la parodie de s'emparer des stéréotypes et de caricaturer les enflures du langage. Enfin, la parodie emprunte au burlesque le déplacement des figures et les ruptures du *decorum*, et joue donc sur la frontière entre les genres.

La parodie ainsi définie relèverait de l'intertextualité dans la mesure où il y a référence à un texte mis en évidence par l'imitation caricaturale, puisqu'elle cherche ses effets dans la révélation de cette référence elle-même.

Les liens entre le genre parodique et la littérature courtoise sont extrêmement anciens, puisqu'il a été prouvé à quel point l'esprit sérieux de l'amour chevaleresque est une réécriture de l'esprit comique des *Amours* et de *L'Art d'Aimer* d'Ovide. C.S Lewis a été jusqu'à proposer de définir l'amour courtois comme «Ovide travesti» ou «Ovide transposé» («Ovid misunderstood») ³. Loin de la poésie érotique comique, la poésie courtoise est littéraire, se fonde sur l'effet d'imitation poétique pour mieux subvertir son modèle, faisant appel à l'érudition autant qu'à l'idéalisme de l'interlocuteur-lecteur : le poète chante les louanges de la dame de ses pensées, de sa beauté autant que de sa chasteté, de sa constance aussi. Si les vertus de l'amoureux latin sont la constance, la patience, la générosité, c'est en vue de la séduction charnelle de la belle ; la subversion de ces attributs dans la poésie courtoise donne au chevalier comme à la dame la constance, l'un dans sa poursuite, l'autre dans sa retraite (voir *Twelfth Night*, par exemple), et le désir érotique devient l'élévation des passions moralisées. Le XIIe siècle vit une première éclosion de cet art de la beauté vertueuse ⁴, tandis qu'aussitôt naissait une parodie de cette subversion avec les fabliaux érotiques des XIII et XIVe siècles ⁵. Mais c'est surtout dans le roman que la manière sérieuse et sa contrepartie burlesque de réécrire Ovide donne naissance à des chefs-d'œuvre comme *Le Roman de la Rose* dont la deuxième partie est une parodie, ou encore comme les contes de Boccace.

En somme, la représentation de l'amour et la parodie de cette représentation, vont de pair dans la littérature occidentale. Aussi lorsque l'amour courtois connaît un regain d'intérêt dans les années 1590 en

Angleterre, il s'agit pour le lecteur et le spectateur d'un genre qui a fait ses preuves et qui donne lieu à bon nombre de lectures subversives dont les effets de sens sur le lecteur / spectateur sont les suivants : satiriques, humoristiques, parodiques et enfin marqués par le sublime. C'est enfin dans ce foisonnement réceptif, qui constitue le terreau de la littérature élisabéthaine de cette fin du XVI^e siècle, que naît selon nous une écriture nouvelle, complexe, humaniste et riche de sens.

Nous étudierons successivement le débat amoureux dans *The Tragedie of Antonie* de la comtesse de Pembroke (1595), la tragi-comédie et la parodie de l'amour courtois chez Spenser, avant d'aborder *Romeo & Juliet* et une élégie de Donne, pour enfin nous intéresser à *Antony & Cleopatra*.

En effet, disons dès à présent que, si les caractéristiques de l'amour courtois sont l'humilité, la courtoisie, l'amour hors mariage et l'amour comme religion, et si l'amour courtois est désir et non consommation, élevant l'âme de l'amant par le culte de la dame, alors tous ces traits sont subvertis dans *Antony & Cleopatra*, autant que dans une comédie comme *As You Like It*. Ajoutons aussitôt que ces ingrédients sont non seulement la cible de la parodie mais subissent autre chose qu'une caricature les expulsant de l'univers de la pièce, c'est-à-dire une sorte d'anamorphose où s'élabore un nouveau langage amoureux, comme si la parodie n'était plus amusement gratuit mais initiation pour le spectateur / lecteur. La rupture avec la parodie de l'amour courtois est opérée par la mise en scène d'une sublimation de l'amour consommé, éliminant l'adultère pour lui préférer le mariage, et remplaçant l'adoration de la dame par un échange mutuel.

* * *

Imitation, subversion, recreation : l'amour au cœur du débat homme / femme au XVI^e siècle

Lorsque Boccace, dans ses *Dames de Renom* (1361-62)⁶, brosse un portrait moralisateur de Cléopâtre, reine d'Égypte, on est frappé de voir la dimension psychologique accordée aux personnages, relayant ainsi la narration proprement historique, comme ce fut le cas dans la version originale des *Vies Parallèles* de Plutarque. À la charnière entre littérature médiévale et humaniste, le texte de Boccace nous offre ce qu'il y a de mieux en matière d'adultère et dévoile ainsi les travers de la séduction : on notera au passage à quel point le paratexte, c'est-à-dire le renvoi au titre de l'œuvre, est satirique, pour autant qu'il discrédite celle qui, dès les

premières lignes, «servit de risée à tout le monde». La chaste dame des troubadours est détournée en une «paillarde publique», où «malice», «ruse», «douces paroles» et «regards lascifs» deviennent les attributs de la séduction⁷. Il est donc intéressant de noter qu'en cette fin du Moyen Âge, la raillerie et la satire sont les maîtres mots d'un discours se voulant plus que tout, et ce de manière paradoxale, moralisateur et didactique.

Quand deux siècles plus tard, la comtesse de Pembroke s'empare de Cléopâtre ou plutôt de *The Tragedie of Antonie* (1595)⁸ dans laquelle Cléopâtre occupe une place privilégiée, le ton n'est plus aux sermons. Par ailleurs, si parodie il y a, la comtesse de Pembroke respecte le style propre de ce que Genette appellera le récit autographe ou récit genèse, en cela qu'elle conserve traces de l'historiographie de départ, en l'occurrence le récit romancé de Plutarque repris par Sir Thomas North en 1575. Écrite en vers blanc, la pièce reste néanmoins tout aussi fidèle à l'écriture pétrarquiste de son frère — Sir Philip Sidney — qu'elle cherche à imiter et bien au-delà à immortaliser de sa plume⁹. Toutefois, ce qui semble être à première vue un gage de reconnaissance à l'égard de son frère, lequel n'oublions pas lui a dédié son *Arcadia*, surpasse par le brio de sa plume la verve de son défunt frère jusqu'à le parodier ou en subvertir l'écriture et, ce, en mêlant à sa tragédie plusieurs genres. C'est en effet l'hommage à Sénèque et à la satire — qui vient se greffer sur ce terreau héroï-comique pour finir par l'empoisonner jusqu'à lui faire perdre sa dimension élégiaque¹⁰.

Pièce pour être lue et jouée en privé¹¹, elle s'offre au lecteur comme un débat philosophique¹². Le débat évolue autour du thème de l'amour entre Cléopâtre et Marc Antoine modulé sur l'analepse explicative. Les protagonistes se penchent à tour de rôle sur leur destinée et méditent sur leur sort. Mode par excellence de l'écriture maniériste, le doute et les questionnements prennent vite la forme d'une auto-accusation, car ce qui apparaît être novateur et qui se démarque des échanges philosophiques de la poésie courtoise, c'est justement le fait de «replier sa vue au-dedans des choses, de la planter» pour reprendre l'expression de Montaigne dans le deuxième tome de ses *Essais* (1580)¹³. De là naît dans l'Acte II, des vers 194 à 352, une dichotomie entre les discours d'Éras et de Charmion et celui de Cléopâtre portant sur les conséquences de la défaite d'Actium. Si Éras, tout d'abord, croit en la force et la beauté de Cléopâtre qui parvient, selon elle, à essuyer toutes les défaites : «this faire alabaster» (186), «All things do yeelde to force of lovely face» (193), ces paroles sont aussitôt relayées par celles de Charmion croyant en la Providence et en la clémence des

Dieux à son égard — en d'autres termes en l'existence d'une justice divine :

Charm. But since Gods would not, could you do withall ?
And have they not all power on mens affaire ? ¹⁴

À ceci Cléopâtre rétorque avec une implacable lucidité et brise cette foi idéaliste en un hypothétique rédempteur. Il n'est plus lieu de tergiverser et ses affirmations, si éloignées qu'elles peuvent être de la rhétorique des dames de cour jusqu'à les rendre grotesques, et ce en ayant recours à la stichomythie épigrammatique qui comme son nom l'indique, consiste à donner la réplique à un vers de manière brève, concise, sous la forme d'une déclaration ingénieuse, lève ici le voile sur les questions posées par les deux servantes :

Eras. Are you therefore cause of this overthrow ?
Cleop. I am sole cause : I did it, only I. ¹⁵

Et lorsque plus avant, après avoir endossé l'entière responsabilité de ses actes, Charmion la questionne sur la nature de l'amour qui les unit, Cléopâtre «dés héroïse» (pour reprendre l'expression de Bakhtine¹⁶) la relation privilégiée qu'entretiennent d'ordinaire les amants et qui repose sur un «pacte» de désirs et de souffrances réciproques, afin de s'afficher, elle, la rivale d'Octavie, comme étant la seule et unique femme d'Antoine :

Charm. But this your love nought mitigates his paine.
Cleop. Without this love I should be inhumaine.
Charm. Inhumaine he, who his oan death pursues.
Cleop. Not inhumaine who miseries enschues.
Charm. Live for your sonnes.
Cleop. Nay for their father die.
Charm. Hardharted mother !
Cleop. Wife, kindhearted, I.

[...]

Charm. Crueltie to shunne your self-cruell are :
Cleop. Self-cruell him from cruelty to spare.
Charm. Our first affection to ourselfe is due.
Cleop. He is my selfe. ¹⁷

Si Charmion n'aperçoit que le côté destructeur de l'amour entre Antoine et Cléopâtre, dont les paroles reprennent les grands *topoi* de la rhétorique courtoise, en l'occurrence celui de la «douleur mutuelle» dans «mitigates his paine» qu'endurent les amants suite aux désordres qu'a engendré Amour «Our first affection», Cléopâtre désacralise et démythifie cette douleur en se positionnant non plus comme l'amante illicite mais en endossant un rôle d'épouse — et déléguant de fait la tâche d'époux à Antoine. C'est ce lien implicite au mariage qui vient porter le coup de grâce à la poésie courtoise. L'union sacrée du mariage est non seulement rendue explicite par l'usage de pronoms tels que «father», «mother» ou encore «wife», mais il est explicité par le rattachement de l'autre à la sphère des devoirs conjugaux. En effet, la dernière réplique de Cléopâtre résonne comme une abruption dans le discours : «He is my selfe». En éludant la question de Charmion par un constat qui sert ici de point d'orgue au débat, Cléopâtre ramène l'amour qu'elle porte pour Antoine à un contexte universel, souffrant implicitement de ce que l'amour ne puisse pas être enfin entendu comme une affaire réciproque. L'ironie du passage repose sur cette tension omniprésente entre les protagonistes, de cette polyphonie porteuse de plus d'un discours où l'on voit la conscience être en butte à des accusations dont elle (la conscience) sait qu'elle détient les réponses.

Si l'intertextualité comme mode d'écriture imite comme nous venons de le voir un genre littéraire afin d'y greffer des impressions nouvelles, les critiques s'entendent tous pour dire que l'on peut déceler des effets parodiques lorsqu'une œuvre en imite une autre et ce sur un mode humoristique et caricatural. Toutefois, si la parodie reste difficilement repérable pour les raisons mentionnées dans notre introduction et que l'œuvre de la comtesse de Pembroke est de nature davantage tragique et satirique que parodique, les deux exemples que nous proposons à présent, tous deux issus des chants 10 et 11 du livre III de *The Faerie Queene* d'Edmund Spenser, témoignent à la réflexion d'une volonté de parodier certaines œuvres du passé, tant nous savons que l'auteur est expert dans l'art d'imiter les œuvres de l'Antiquité et du Moyen Âge.

Le chant 10 du livre III nous oblige à réfléchir sur la nature même de la parodie et sur ses limites. On se demandera en quoi l'œuvre de Spenser, si elle n'est pas parodique au sens strict du terme, en esquisse pourtant les contours moyennant une écriture palimpsestueuse qui se veut davantage de l'ordre de la réécriture que de l'ordre de la simple imitation. Le récit de la

fuite d'Hellenore dans la forêt des Satyres échappant à la jalousie de son mari Malbecco s'avère être la parodie d'une parodie, une réécriture au quatrième degré d'un *topos* fort ancien, celui du mari jaloux, d'abord traité de manière parodique dans la dixième nouvelle de la dixième journée du *Decameron* de Boccace, et ensuite traduite en latin par Pétrarque pour être finalement reprise par Chaucer dans *The Clerk's Tale*. Même si la version de Spenser tend à nous faire oublier l'original en changeant les noms des protagonistes : le Marquis de Saluces et Griselda devenant Malbecco et Dame Hellenore, tout comme les épreuves inhumaines que ledit Marquis fait endurer à sa vertueuse épouse se trouvent travesties chez Spenser par la course-poursuite du mari jaloux après sa femme, l'obstination quasi démentielle du mari et la mise en scène spectaculaire de Spenser sont suffisamment présents pour qu'on n'en oublie pas les modèles¹⁸.

Lorsque Boccace s'en prend au comportement du mari tyrannique — lequel sera somme toute réhabilité à la fin du conte et ce pour éviter la censure — il est clair que l'auteur parodie ici les règles courtoises qui étaient en vigueur depuis le XII^e siècle et qui consistaient à présenter aux yeux de l'homme la femme comme objet de la plus haute vertu. Ce que Boccace et après lui Chaucer parviennent à faire discréditer et, ce, sur un mode humoristique en exagérant à outrance les traits du mari jaloux, les mœurs d'une époque qui semblent être révolues au XIV^e siècle. Chaucer ne tarde pas à nous le faire savoir à la fin de son conte lorsqu'il écrit aux vers 1142 à 1144 :

This storie is seyde, nat for that wyves sholde
Folwen Grisilde as in humilitee,
For it were importable, though they wolde ;¹⁹

Quant à Spenser, il se fait fort en allégorisant ses deux protagonistes, Hellenore en «May-Lady» et Malbecco en «Gealosy» (strophe 60, vers 9) de créer une situation tragi-comique par une démarche satirique, laquelle, dans la continuité des poètes pétrarquistes et humanistes, propose une nouvelle vision de l'amour fondée sur les liens du mariage, où l'époux jaloux fait figure d'un personnage de farce et l'épouse rebelle d'une féministe avant l'heure²⁰. En effet, Malbecco est d'abord dupé par Trompart et Braggadochio qu'il prend pour Hellenore et Paridell. Puis, lorsqu'il finit par retrouver sa femme, et qu'il la supplie de retourner avec lui au château, celle-ci rétorque de la manière qui suit : «by no meanes would to his will be wonne» (strophe 51, vers 7). L'*anti-climax* accélère la

funeste et comique chute de Malbecco, qui de la strophe 56 à 60 cherche à mettre fin à ses jours en se jetant du haut d'une falaise, mais échoue. À ce moment, l'exagération grotesque, qui consiste à abuser de l'hyperbole et de l'accumulation de détails insolites, s'empare du récit allégorique et merveilleux pour le plonger dans un fantastique gullivérien. Malbecco survit miraculeusement à sa chute : «But chaunced on a craggy cliff to light» (strophe 57, vers 7), se réfugie dans une grotte creusée à même la falaise pour vivre comme saint Antoine. Ainsi, il se nourrit de crapaux et grenouilles qui finissent par détériorer sa santé et lui donnent l'aspect répugnant et monstrueux de la nourriture qu'il ingurgite :

And doth transfixe the soule with deathes eternall dart.

(*Faerie Queene*, III.x.59.9)

Is woxen so deform'd, that he has quight
Forgot he was a man, [...]

(*Faerie Queene*, III.x.60.8-9)²¹

Lorsqu'au chant 11, la chaste Britomart parcourt les tapisseries de *The House of Busyrane*, le poète invite le lecteur à reconnaître plusieurs *topoi*, repris dans la littérature sacrée et profane de la fin du Moyen Âge. L'épisode des tapisseries est calqué sur les *Métamorphoses* d'Ovide²², repris et modulé par G. Chaucer dans *The Knightes Tale*²³ et réapparaît dans un lai breton du XIV^e siècle *Sir Orfeo* lorsque le roi Orfeo pénètre dans le temple doré du roi du Pays des Fées pour y chercher son épouse Dame Heurodis, alors retenue prisonnière²⁴. Toutefois, Spenser retravaille la version d'Ovide pour y greffer à la fin de son chant (strophes 48 à 55) un épisode centré sur Britomart, à son tour victime des supercheres de Cupidon dépeintes sur les tapisseries.

Tho as she backward cast her busie eye,
To search each secret of that goodly sted
Ouer the dore thus written she did spye
Be bold : she oft and oft it ouer-red,
Yet could not find what sence it figured :
But what so were therein or writ or ment,
She was not whit thereby discouraged
From prosecuting of her first intent,
But forward with bold steps into the next roome went.

(*Faerie Queene*, III.xi.50)

And as she lookt about, she did behold,
 How ouer that same dore was likewise writ,
Be bold, be bold, and euery where *Be bold*,
 That much she muz'd, yet could not construe it
 By any ridling skill, or commune wit.
 At last she spyde at that roomes vpper end,
 Another yron dore, on which was writ,
Be not too bold ; whereto though she did bend
 Her earnest mind, yet wist not what it might intend.

(*Faerie Queene*, III.xi.54)

Les strophes 50 et 54 mettent en scène le désarroi du chevalier médusé et désarmé devant les pièges que lui tend Amour, allant jusqu'à lui faire perdre la raison. Ce lieu commun de la poésie médiévale et courtoise est dans un premier temps respecté puis parodié comme suit : en effet, les avertissements sur les portes du palais «*Be bold*», «*Be not too bold*» semblent vains aux yeux de Britomart qui, ne parvenant pas à en décrypter le sens, fournit à l'auteur matière à discuter des faiblesses humaines de son héroïne. Ainsi, le champ lexical de l'esprit, explicité par «*ridling skill*» qui désigne la faculté à déchiffrer les énigmes, juxtaposé à «*commune wit*»²⁵ permet de la désacraliser pour mieux l'humaniser et ainsi faire basculer l'allégorie en un récit tragi-comique. En effet, seules les faiblesses et les fautes des humains sont sujettes au rire, dès lors que ce statut les éloigne des artifices des Dieux. Ainsi nous allons faire l'examen des procédés énonciatifs et rhétoriques à partir desquels le narrateur-poète parvient à rendre dramatique une situation donnée — l'incompétence de l'héroïne — et ce par une mise en scène insistant sur des aspects tels que l'écriture surfaite (perçue à la fois comme calque et exagération des *topoi* cités précédemment) et la réécriture qui a pour résultat de falsifier les modèles en en proposant de nouveaux, pour finalement broser le portrait de l'anti-héros en désacralisant son icône de la chasteté, Britomart. Par un récit se voulant de plus en plus visuel et hyperréaliste, le doute et l'incertitude sont figurativisés grâce à une syntaxe évoluant au gré d'un jeu énonciatif mêlant récit narratif et discours poétique. Les strophes 50 et 54 offrent au lecteur ce parfait mélange, où tout d'abord le glissement d'un récit en focalisation omnisciente vers une focalisation interne sur le personnage de Britomart rend compte des faits et impressions de cette dernière : «*cast her busie eyes, ouer-red*», «*lookt around*», «*did behold*» «*spyde at*», «*could not find what sence it figured*». Cette description se double d'une syntaxe

de plus en plus articulée ; on notera au passage une diminution des structures antéposées au bénéfice d'une augmentation des liens ou articulations logiques du discours. Ainsi, et à mesure que la vue de Britomart se brouille au fil de sa quête pour être aussi aveugle que les personnages dépeints sur les tapisseries, le poète réapparaît par un discours excessif, observant au microscope les défaillances de son héroïne pour mieux la désémiotiser. Le jeu sur la surenchère d'information («Be bold» est réitéré quatre fois) se double de procédés emphatiques rompant avec la fluidité du récit narratif. Les épithètes et pronoms à valeur hyperbolique comme «busie eyes», «each secret» et «bold steps» nous mènent inéluctablement à une tournure paroxystique et chiasmatique (ou contrapuntique) finale aux vers 8 et 9 de la strophe 54 :

[...] though she did bend
Her earnest mind, yet wist not what it might intend

Le paradigme de la conscience «mind» et «wist not» (participe passé de la forme archaïque «wote» signifiant «to know») est articulé autour d'une polarité antithétique introduite par l'adverbe d'opposition «yet» mettant au défi les limites du savoir. En effet, le superlatif «earnest» se trouve opposé et confronté au modal épistémique «might intend», créant de fait une échelle des probabilités et positionnant ces deux syntagmes aux antipodes de l'acte de comprendre. Spenser utilise une rhétorique bien connue de la farce et de la comédie, où l'exagération vise à discréditer le personnage, à le rendre presque burlesque, et s'il y parvient c'est grâce à une écriture qui se veut comme ici plus souple, oscillant habilement entre récit lyrique et récit narratif et ironisant ainsi sur les faiblesses de ses personnages en s'octroyant un regard tragique, en laissant parler le récit. Ainsi, et à la lumière de cet extrait, il semblerait que la parodie opère sur l'écriture convenue qui, une fois parodiée comme telle peut tout aussi s'accompagner d'un effet satirique quant au stéréotype du personnage.

L'exploration naissante du genre parodique est toutefois plus manifeste encore lorsque les auteurs s'en prennent dans les années 1590 à la fausse imitation, en d'autres termes, au discours de l'amour courtois et non plus seulement à ses *topoi*. Le *Livre du Courtisan* de Castiglione, traduit en anglais en 1561 par Sir Thomas Hoby introduit dans les manières de cour le subtil paradoxe de l'affectation mêlée au naturel. Ceci caractérise la poésie maniériste de cette fin de siècle, qui se dévoile peu à

peu comme une aptitude à maîtriser et à tempérer par le discours une certaine manière d'être dans la société. Le texte de Castiglione fait la lumière sur la notion de *Sprezzatura*, et sa traduction définie par Cicéron en l'oxymore suivant «negligentia diligens»²⁶ permet de l'introduire de fait en Angleterre. Or l'ouvrage apparaît à la fois comme une continuité et un contrepoint aux ouvrages consacrés à l'amour pendant le Moyen Âge. En faisant la taxinomie d'un art d'aimer à l'italienne (fruit d'un art de cour et d'une philosophie humaniste), il viole l'indicible du langage amoureux. Toutefois, ce qui fait à présent office de double lecture et de langage voilé, ou maniériste, sert plus que jamais une cause personnelle et conquérante louant toujours l'art de feindre pour mieux être cru et apprécié de l'aimé(e). Ainsi les auteurs qui suivirent s'inspirèrent de ce traité du courtisan, et ce jusqu'à parodier son style et friser la mise à l'index.

Dans *Romeo and Juliet* (1597), on reconnaît par le jeu sur les mots, oscillant entre vérité et mensonge, les échos de ce texte et sa parodie dès les premières pièces de W. Shakespeare. À plusieurs reprises dans la pièce, Juliette insuffle à Roméo une nouvelle vision de l'amour, utilisant préciosité et affectation du discours du courtisan pour mieux le discréditer. Le théâtre shakespearien exploite par ailleurs la notion de souffle, autrement dit l'écriture de l'instant pour faire transparaître bien plus qu'une perception résolument nostalgique du couple amoureux, une vision plus naturelle de l'amour²⁷. Ceci est explicité lorsque, dans l'épisode du duo amoureux, Juliette apparaît à la fenêtre de sa chambre et donne le change à Roméo (Acte II, scène 2). Les vers 85 à 95 témoignent de cette aptitude à débiter le discours par des formalités courtoises — pour être ainsi en harmonie avec le partenaire — et ensuite laisser parler la «voix naturelle» :

[...] But farewell, compliment.
Dost thou love me ? I know thou wilt say 'Ay',
And I will take thy word. Yet, if thou swear'st,
Thou mayst prove false. At lovers' perjuries,
They say, Jove laughs. O gentle Romeo,
If thou dost love, pronounce it faithfully.²⁸

Par un discours déclamatoire «But farewell», «O gentle Romeo» et le recours à une question rhétorique «Dost thou love me ?», on se rapproche de la tonalité violente de l'invective²⁹ qui rompt avec les propos mièvrès de Roméo. Ainsi, l'utilisation d'un «if» hypothétique à visée syllogistique comme dans : «Yet, if thou swear'st, / Thou mayst prove false» et «If thou

dost love, pronounce it faithfully», parodie et du même coup invalide les règles de l'amour courtois fondées à la fois sur des serments de fidélité éternelle à autrui et sur l'art de feindre pour être désiré. La simplification de la rhétorique opérée par ces vers s'en prend aussi au discours ampoulé de l'euphuisme en utilisant la tournure antithétique (ici concessive et hypothétique) comme substrat d'un discours assertif, et ce au bénéfice d'un certain franc-parler.

L'aboutissement de ces différentes explorations de la parodie du discours courtois voit le jour avec l'œuvre de John Donne. En effet, John Donne dans son *Elegy* 19 (1593-96) a parodié les *Amours* d'Ovide, ouvrage traduit pour la première fois en anglais par Christopher Marlowe et publié après la mort de ce dernier en 1599, pour être définitivement censuré et retiré, l'année d'après³⁰. Parodiant les blasons de la poésie courtoise ainsi que le style grivois de la fin du Moyen Âge, ce qui a mis à mal l'auteur de cette élégie fut justement la manière de traiter de l'érotisme en transgressant les conventions du jeu de mot, qui, comme l'affirme Henri Suhamy, consistent à maintenir l'équivoque et le «double entendre» pour mieux «braver les tabous tout en restant juridiquement couvert»³¹. Christopher Marlowe, dans sa traduction de l'Élégie I, 5 des *Amours* d'Ovide évite, lui aussi, de tomber dans le piège moyennant une tournure elliptique :

I cling'd her naked body, downe she fell,
Judge you the rest, [...] ³²

Quant à Donne, son style s'insurge contre l'affectation, et sans trop avancer sur une conclusion qui portera sur l'écriture métaphysique au XVIIe siècle, nous tenons à rappeler que la nouveauté d'une telle écriture réside dans la manière de maîtriser les *conceits* élisabéthains, et, ce, afin de réhabiliter l'amour au moyen justement de la parodie qui trouve là une moralisation nouvelle. Citons à titre d'exemple les vers jugés les plus licencieux de l'*Elegy* 19, soit les vers 25 à 28 :

/ - - / - / - / - /
Licence my roving hands, and let them go
(Be)fore, (be)hind, (be)tween, (a)bove, (be)low.
O my America, my new found land,
My kingdom, safeliest when with one man manned. ³³

L'analogie entre le corps et le royaume est un *conceit* élisabéthain trop connu pour que l'on s'y attarde. L'érotisme du passage introduit dans la relation amoureuse une dimension émotionnelle et métaphysique (unifiant l'esprit et le corps, le désir et l'acte) par une acculturation du jeu de mot érotique où l'on voit ici que le poète surpasse ses prédécesseurs³⁴. Le pentamètre iambique du vers 26 se prête volontiers au choix des monosyllabes accentués, lecture *a fortiori* encouragée par les césures. En effet, on ne saurait cacher la surdité du /e/ muet en anglais et le rapprochement du /i/ de «before», «behind», «between» et «below» à ce /e/ muet. Quoiqu'il en soit, la juxtaposition de particules adverbiales pour former des verbes composés est bien du registre de la langue courante, ce qui au contact d'un *conceit* tend à l'acculturer, à le lexicaliser, pourrait-on dire³⁵. Ainsi, le paradoxe de cette écriture «fin de siècle» apparaît dans la liberté qu'ont ces poètes et dramaturges à mettre sur le même plan une rhétorique alambiquée et un discours qui, sans être aussi grivois que les fabliaux érotiques du Moyen Âge, redonne vie et spontanéité et par là même une certaine conscience vécue de l'amour³⁶.

* * *

Conclusion et considérations générales, l'amour fou dans *Antoine et Cléopâtre* de William Shakespeare : vers une redéfinition de l'amour courtois

L'étude des réécritures d'Ovide a montré qu'il s'agit, par le biais de l'intertextualité, d'instaurer une nouvelle manière de représenter l'amour. *Antony & Cleopatra* comporte des traces des étapes menant de la subversion parodique à la réécriture lyrique au moyen de ruptures du *decorum* — terme par lequel nous entendons ici l'horizon d'attente du spectateur. Sans doute *As You Like It* fournirait un exemple parlant de ces différentes étapes, lorsque le parallélisme entre le langage courtois et le langage grivois crée des effets de rupture dans le texte, permettant d'évacuer les deux langages au profit de l'émergence d'un troisième langage, le langage d'Arden³⁷.

Dans *Antony & Cleopatra*, on trouve la même déconstruction du langage courtois, mais assortie d'une parodie beaucoup plus systématique des conventions mêmes de l'amour courtois. L'élévation d'Antoine mourant paraît comme une parodie de l'élévation de la dame subvertie par l'inversion des sexes, le mariage d'Antoine et d'Octavie sauve *in extremis* l'amour adultérin d'Antoine pour Cléopâtre qui sans cela aurait sombré

dans un mariage «honnête», la constance dans la quête amoureuse est déplacée sur le terrain militaire, celui-ci ayant lui-même fait place à un «terrain» beaucoup plus mouvant, en l'occurrence la surface de la mer (défaite d'Actium), et enfin, la moralisation du désir est subvertie par un mariage comique sur la place publique, sans oublier le dépit amoureux inspirant à l'amoureuse éconduite les soupirs de l'amant. Toutefois, à ce silence imposé au discours courtois s'oppose le bruit et la fureur du discours herculéen, tandis que le discours grivois fait une brève apparition au début de la pièce pour disparaître ensuite (I.1). On remarquera que le motif de l'Hercule furieux et les effets hyperboliques qui le mettent en scène subissent une éclipse en même temps que le demi-dieu protecteur d'Antoine l'abandonne, suivi de près en cela par son double tout aussi herculéen, le barbu Énocharbus. C'est alors qu'Antoine trouve des *conceits* métaphysiques pour exprimer son amour envers Cléopâtre. Plus significative encore de ce changement est l'introduction dans la trame dramatique de la pièce de deux personnages dont la présence historique est attestée par Plutarque : Éros et Dolabella, mais dont le texte a tôt fait de transformer la fonction dramatique en une fonction symbolique.

Antony & Cleopatra offre en effet l'exemple d'un travail sur l'intertextualité faisant référence à deux types de discours en usage dans les textes contemporains, le discours courtois et le discours herculéen, à la fois parallèles puisque la pièce est sous le signe de l'Antiquité tout autant que du romanesque, et incompatibles, comme le signale la rupture dramatique du départ d'Hercule au beau milieu de la pièce et de l'entrée en scène «merveilleuse» de deux personnages dont nous ne savons rien jusque-là, Éros et Dolabella. Cette rupture peut s'envisager, tout comme dans *As You Like It*, avec l'émergence d'un langage policé mais spirituel, comme l'émergence d'un langage inédit, celui du tombeau poétique³⁸.

Le choix par Christopher Marlowe d'appeler *Élegies* ses traductions des *Amours* d'Ovide est déjà une indication de ce nouveau code de la littérature amoureuse, repris par Donne dans ses *Elegies* dont il a été question ci-dessus. Dans *Antony & Cleopatra*, la symbolique mortuaire se fige dans l'introduction de deux figures de l'amitié dans l'expérience de la mort : Éros et Dolabella. Éros se fait le confident d'Antoine, lorsqu'il lui montre la voie en se donnant la mort sous ses yeux. Il est ainsi le véritable initiateur de la mort et de l'art de la belle mort, pour Antoine qu'il aime. Quant à Dolabella, ou la «belle douleur», comment ne pas voir en lui le complément indispensable à une évocation de la Piéta, autrement dit de la vierge des douleurs, en se faisant le confident et ami de Cléopâtre pleurant

sur le corps d'Antoine. Cette double symbolique funéraire, figeant dans une esthétique du tableau vivant avant l'heure l'union de l'amour et de la mort, évoque l'émergence d'un genre nouveau, le tombeau poétique. Ainsi la réécriture de l'amour courtois qui donne souvent lieu à des effets parodiques ou satiriques, fréquents chez les contemporains de Shakespeare, n'est-elle pas seulement la subversion comique ayant pour tâche de ramener à la raison les amoureux égarés ? Elle semble également avoir été, du moins chez Shakespeare lui-même, le levier indispensable à la mise en place d'un «dolce stil nuovo» d'un nouveau genre.

Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD /
Nathalie FAURÉ
Université Toulouse – Le Mirail

NOTES

¹ La question de l'intertextualité, notion vague et complexe, a été la source de longs débats, opposant, pour faire court, les partisans d'une écriture archéologique d'une part (cherchant à retrouver traces d'un pseudo-récit source à la manière d'un Gérard Genette), et d'autre part les adeptes de l'école déconstructiviste, à laquelle on assimile Michael Riffaterre ou encore Paul Zumthor. Ces derniers envisagent l'intertextualité, non plus comme une notion permettant d'envisager la relation ténue entre l'hypertexte et l'hypotexte, mais davantage comme un système qui, faute de posséder le manuscrit originel, s'efforce de faire cheminer le lecteur sur un sentier émaillé de «présuppositions» et vers ce que Riffaterre nomme «l'intertexte inconnu» (Michael Riffaterre, «L'intertexte inconnu», *Littérature – Intertextualités médiévales*, n°41, février 1981, p. 5) à propos duquel «L'accident historique qu'est la perte de l'intertexte ne saurait entraîner l'arrêt du mécanisme intertextuel, par la simple raison que ce qui déclenche ce mécanisme, c'est la perception dans le texte de la 'trace' de l'intertexte. Or cette trace consiste en des anomalies intra-textuelles : une obscurité — par exemple, un tour de phrase inexplicable par le seul contexte, une faute par rapport à la norme que constitue l'idiolecte du texte. Ces anomalies, je les appellerai agrammaticalités [...]». Ainsi

la présente étude nous mènera à reconsidérer la notion d'intertextualité en vertu des difficultés que pose la réécriture d'un texte. Sans renier l'existence même factice de pseudo-récits sources, nous nous pencherons sur la notion de «bruit» dont parle Riffaterre et qui selon nous est synonyme d'effets de sens. Ce n'est qu'après avoir cartographié ces effets de sens sur le lecteur que nous serons à même d'apprécier la «distanciation», l'écart existant entre l'hypertexte et l'hypotexte. Parmi ces effets de sens, qui marquent la littérature élisabéthaine de la fin du XVI^e siècle, nous retiendrons les suivants : l'effet parodique, satirique voire humoristique, autrement dit tout ce qui, par les procédés mêmes de la subversion, devient le miroir vivant de l'époque durant laquelle le «nouveau texte» a été écrit. Plus qu'un simple miroir de l'amour courtois, la littérature élisabéthaine devient de fait une combinaison d'un genre nouveau, fruit d'une écriture tout à la fois «nostalgique» des courants et pensées littéraires hérités du Moyen Âge et porteuse d'une rhétorique nouvelle, célébrant de facto la réécriture d'un texte cette fois unique, semblable à une œuvre d'art. Voir à ce propos Richard Hillman, *Intertextuality and Romance in Renaissance Drama, The Staging of Nostalgia*, Londres, Macmillan, Houndmills éd., 1992, p. 140 : «What is «ungrammatical», then, entails slippage from mere imitation into the dynamic of supplementarity and results, even more clearly than usual, in the production of textuality itself [...] which signals a process of appropriation rather than of imitation, becomes a feature of subsequent «ungrammaticalities», in which the moral authority of the intertext is engaged in such a way as to expose as disingenuous and destructive, not merely the ideals of the characters [...] but the psychological mechanism of idealism itself». Le texte réécrit voire déconstruit ou subverti ne cesse donc de porter, en filigrane, l'estampille du passé, mais il s'affiche, par-dessus tout, comme un nouveau texte, un «hors-temps» à lui seul, où l'amour, nous dit Julia Kristeva, prend une configuration nouvelle et insolite. Il s'agit davantage d'une refonte de l'idéal courtois amoureux en une vision tragique, en une écriture qui, nous le verrons, condamne l'amour «dans le temps [...] magistralement confiant de son pouvoir», Julia Kristeva, «Roméo et Juliette ou l'Amour hors la loi», Société Française Shakespeare, *Shakespeare et la France*, Actes du Congrès 2000, dir. Jean-Marie Maguin, Montpellier, p. 181.

² Il s'agissait à l'origine d'un «chant à côté» (*Parôdia* en grec), attesté par Aristote dans sa *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 87, chap. II, 1448a, 10-15 : «Hégémon de Thasos (Ve siècle), le premier à avoir composé des parodies». Et p. 154 : «Hégémon aurait porté des parodies à la scène, son œuvre principale était une *Gigantomachie* (Combat des Géants) qu'il semble avoir récité à Athènes devant le peuple à la manière des rhapsodes». La parodie est un genre fort ancien qui a parcouru le Moyen Âge, Geoffrey Chaucer parodie les romans médiévaux dans *Tale of Sir Thopas* (1383), et que les critiques modernes définissent comme suit : J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Harmondsworth, Penguin Books, 4th edition, 1998, p. 640 :

«The imitative use of the words, style, attitude, tone and ideas of an author in such a way as to make them ridiculous» ou encore Patrick Bacry, *Les Figures de Style*, Paris, Belin, 1992, p. 290 : «Œuvre ou passage imitant, sur un mode humoristique et souvent caricatural, une autre œuvre, ou le style d'un auteur, ou bien encore un genre littéraire». Certes la Renaissance élisabéthaine utilise fort peu ce concept. Il parcourt néanmoins, de manière sporadique, la pièce de Ben Jonson, *Every Man in his Humour* (1598), Londres, Methuen, éd. R. S. Knox, 1965, V.1.248-55, p. 124 :

Clem. What ! All this verse ? body o' me,
 He carries a whole realm, a
 Commonwealth of paper in's hose ;
 Let's see some of his subjects.
 Unto the boundless ocean of thy face
 Runs this poor river, charged with streams of eyes.
 How ? this is stolen.
 E. KN. A parody ! a parody ! with a kind
 Of miraculous gift, to make it
 Absurder than it was.

Quant aux rhétoriciens de l'époque, il semblerait qu'ils lui aient préféré la notion de «Satyre», qui est, nous le savons, son pendant : George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (1589), fac-similé, Londres, Scolar Press, Menston éd., 1970, p. 24-5, Livre I : «and the first and most invective against vice and vicious men, was the Satyre : which to th'intent their bitterness should breede none ill will, either to the Poets, or to the Recitours, (which could not have bene chosen if they had bene openly knowen) and besides to make their admonitions and reproofs seeme graver and of more efficacie, they made wise as if the gods of the woods, whom they called Satyres or Silvanes, should appeare and recite those verses of rebukes, whereas in deed they were but disguised persons under the shape of Satyres who would say, these tenere and base gods being conversant with mans affaires, and spiers out of all their secret faults».

³ Henri-Irénée Murrion, *Les Troubadours*, Paris, éd. du Seuil, 1971, p. 134-5.

⁴ André le Chapellain, *Traité de l'Amour Courtois* (1182-86), trad. Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 22-4 : «Mais cette somme codifiée de manière méthodique l'art d'aimer courtois, c'est-à-dire cet art d'aimer qui n'est pas accessible au commun des mortels, cet embellissement du désir érotique et cette discipline de la passion qui (le) constituent [...]. La femme y est considérée à l'égal d'une suzeraine ; les dialogues sont très nets à cet égard ; l'amant montre, envers la dame, la soumission la plus totale, [...] la dame doit découvrir chez celui qui la sollicite, assez de vertus pour lui concéder l'espoir d'être aimé [...]. La séparation rend plus intense le désir amoureux et l'élève. L'objet de ce désir semble inaccessible [...]. Pour les troubadours également, l'opposition entre 'fin'amors' et amour conjugal est absolue et irréductible».

⁵ *Fabliaux Érotiques*, trad. Luciano Rossi, Coll. Lettres Gothiques, Paris, Le livre de Poche, dir. Michel Zink, 1992, p. 532 : «Les fabliaux appartiennent à un corpus médiéval de textes latins et vernaculaires conçus à la fois pour l'instruction et le divertissement. À l'inverse, d'autres formes littéraires de la même période, la noble 'chanson de geste', la lyrique courtoise, et le roman chevaleresque, qui veulent inspirer et émouvoir, ces œuvres souvent scandaleuses sont pleines de la célébration des appétits du corps [...]. L'ethos des fabliaux rejoint le profond courant du naturalisme médiéval, qui, avec des œuvres comme *Le Roman de Renart*, ou la seconde partie du *Roman de la Rose*, est synonyme de 'l'esprit gaulois' [...]. C'est dans les fabliaux que la tradition comique européenne, celle des nouvelles de Boccace, de Chaucer, et de Lope de Vega, des Schwänker allemands et des écrits de Rabelais, Molière et la Fontaine, trouve sa source».

⁶ Traduit en vieux français et publié chez Guillaume Rouillé, à Lyon, en 1551, d'après la version italienne de L.A. Ridolfi.

⁷ Boccace, *Les Dames de Renom* (1361-62), trad. Guillaume Rouillé, Toulouse, éd. Ombres, 1996, p. 97-106.

⁸ Diane Purkiss, *Three Tragedies by Renaissance Women, The Tragedie of Iphigeneia (1550) by Jane, Lady Lumley, The Tragedie of Antonie (1595) by Mary, Countess of Pembroke, The Tragedie of Mariam (1609) by Elizabeth Cary*, Coll. Renaissance Dramatists, Harmondsworth, Penguin Books, John Pitcher éd., 1998, p. 173 : «(*The Tragedie of Antonie*) translation of the French tragedy *Marc-Antoine*, by Robert Garnier, Paris, 1578». Toutes les références et citations relatives à cette pièce seront puisées dans cet ouvrage.

⁹ The Countess of Pembroke, *The Tragedie of Antonie*. On notera au passage les archaïsmes propres à la littérature courtoise et pétrarquiste du XVI^e siècle, comme par exemple l'utilisation de syntagmes d'origine germanique (ou vieil anglais), Acte III, vers 458 (p. 76), «lieng» signifie être là, se trouver, et provient de l'allemand «liegen», ou encore toujours au même acte, mais peu avant, au vers 393 (p. 75), «dieng» se rapproche de «Ding» qui en allemand signifie «une chose». Plus encore, l'union finale et néoplatonicienne des amoureux à la fin de la pièce évoque les dernières lignes de *Tristan et Iseut*, et soulignons enfin la permanence du trio amoureux, à savoir Antoine, Cléopâtre et Octavie au début de la pièce, aux vers 120-5 de l'Acte I (p. 44).

¹⁰ Geoffrey Bullough (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. 5, «The Roman Plays : *Julius Cæsar, Antony and Cleopatra, Coriolanus*», Londres, Routledge and Kegan Paul, 1964, p. 232 : «Dedicating his tragedy to the Countess of Pembroke, Daniel calls it 'the work the which she did impose', for she bade him 'to sing of State, and tragicke notes to frame.' Her 'well-grac'd Anthony [...] Requir'd his Cleopatras' company'. His task, like hers and Sir Philip Sidney's, is cultural, 'To chase away this tyrant of the North / Grosse Barbarism'».

¹¹ Christopher Ricks, *Seneca in English*, Harmondsworth, Penguin Books, éd. Don Shre, 1998, p. 74.

¹² Christopher Ricks, *Seneca in English*, p. 83. De manière sporadique, la comtesse de Pembroke est restée fidèle au néo-stoïcisme de Sénèque présent dans la version de Robert Garnier. Les duos amoureux reproduisent un *pattern* stylistique connu de Sénèque, la stichomythie épigrammatique, qui consiste à donner la réplique à des vers de manière brève, concise, en privilégiant le «wit» ou trait d'esprit propre à l'écriture élisabéthaine. Voir à ce sujet I.2 et IV.4 de *Richard III* (1594) de William Shakespeare.

¹³ Michel de Montaigne, *Essais, Livre Second* (1580), Coll. Folio Classique, Paris, Gallimard, éd. Pierre Michel, 1965, Chap. XVII, p. 418 : «moi, je replie ma vue au-dedans, je la plante, je l'amuse là».

¹⁴ The Countess of Pembroke, *The Tragedie of Antonie*, p. 53, II.1.233 et 235.

¹⁵ The Countess of Pembroke, *The Tragedie of Antonie*, p. 53, II.1.211-2.

¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Coll. Tel, Paris, Gallimard, 1978, p. 338. Par ce terme, Bakhtine entend le processus selon lequel l'homme, je cite : «s'extériorise et s'éclaire tout entier, dans toutes les circonstances de son expérience, par le truchement du verbe». Ainsi, il s'abaisse au rang d'homme et ce, par opposition à la figure du héros des contes et nouvelles.

¹⁷ The Countess of Pembroke, *The Tragedie of Antonie*, p. 56-7, II.313-20 & 349-52.

¹⁸ Les récits de Chaucer ont été traduits au XVI^e siècle par Thomas Wilson et les œuvres de Pétrarque ont largement nourri les textes des poètes dits pétrarquistes comme Sir Thomas Wyatt et Sir Philip Sidney.

¹⁹ Rev. Walter W. Skeat, *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, Oxford, The Clarendon Press, 1894, p. 611, l. 1142-4. Et pour la traduction en anglais moderne, Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales, The Clerk's Tale* (vers 1386) trad. Nevill Coghill, Harmondsworth, Penguin Books, 1977, p. 371 : «This story doest not mean it would be good / For wives to ape Griseld's humility, / It would be unendurable they should».

²⁰ Harry Berger Jr., «The Discarding of Malbecco : Conspicuous Allusion and Cultural Exhaustion in *The Faerie Queene* III.ix-x», *Studies in Philology*, vol. 66, n°2, avril 1969, p. 146 : «The vigor and animus of Spenser's description, the energy with which he demolishes Malbecco, may surprise us into a new view of the relationship between the familiar social comedy and the serious human problems which, in its function as a recognizable literary 'divertissement', the comedy diminishes more than it displays». La tragédie de Malbecco est en définitive contaminée par la comédie et par l'écriture spensérienne, qui parvient à réduire le personnage en une figure de dérision. Ainsi, l'écriture se trouve en décalage par rapport au contexte dit «sérieux», donc tragique, ridiculisant de fait le personnage et le transformant en une figure d'auto-dérision, autrement dit en un concept qui, comme le fait remarquer Harry Berger, trouve sa place nulle part et demeure une «boundary figure(s)», isolée dans un univers qui ne fait

qu'encourager son statut hybride, c'est-à-dire son être à la fois allégorique et «humain». Au final, Malbecco ou ce qui reste de lui, perd de sa crédibilité. Il restera aux yeux des lecteurs le symbole de ce flou représentatif qui caractérise les personnages de fiction de cette fin de siècle, car jamais entièrement intégré au corpus narratif, il portera malgré lui les stigmates du passé, il en sera le vague souvenir universel.

²¹ J.C. Smith & E. de Sélincourt, *The Poetical Works of Edmund Spenser*, Londres, Oxford University Press, 1952 (1912), p. 199-200. Les citations et références à cet ouvrage seront puisées dans cette édition.

²² Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Joseph Chamonard, Paris, Garnier - Flammarion, 1966, p. 158-9, Livre VI, 103-128.

²³ Rev. Walter W. Skeat, *The Complete Works of Geoffrey Chaucer, The Knightes Tale* (vers 1386), p. 443, Part III, l. 1060-6 pour les tapisseries sur les murs du temple de Vénus.

²⁴ *Medieval English Verse*, trad. Brian Stone, Harmondsworth, Penguin Books, 1971, p. 222-3.

²⁵ Henri Suhamy, *La poésie de John Donne*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 73 : «(wit) désigne l'ensemble des facultés mentales, mais au sens de talent dans la manipulation des idées et du langage».

²⁶ Count Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier, (Il Cortegiano 1528)*, trad. en anglais par Sir Thomas Hoby (1560), London, Everyman, éd. Virginia Cox, 1994, p. 380.

²⁷ Julia Kristeva, «Roméo et Juliette ou l'Amour hors la Loi», Société Française Shakespeare, *Shakespeare et la France*, p. 187 : «Le texte shakespearien comporte, en outre, un élément plus corrosif encore, que son art de l'ambiguïté et du renversement des valeurs manie avec une magie insidieuse au sein même de la plus intense glorification amoureuse». En définitive, le texte shakespearien transcende, selon Kristeva, p. 187 : «une clause de langage ambiguë marieuse de contrastes», pour tresser, par-delà la situation tragique de la présence immanente de la mort dans l'amour, et aussi par-delà la situation conventionnelle établie par «l'hainamoration», l'écheveau vie-mort, entendu en soi comme une ambiguïté qui caractérise la passion humaine et trouve dans l'écriture de l'instant une temporalité «sauvage» où se mêlent la narration, le hors-temps de la passion et le tragique.

²⁸ William Shakespeare, *Romeo and Juliet* (1597), Coll. The Arden Shakespeare, Londres, Routledge, Brian Gibbons éd., 1992, p. 131, Act II.2.89-94.

²⁹ *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1352 : «Parole ou suite de paroles violentes contre quelqu'un ou quelque chose».

³⁰ Christopher Martin, *Ovid in English*, Harmondsworth, Penguin Books, 1998, p. 103.

³¹ Henri Suhamy, *La poésie de John Donne*, p. 35.

³² Christopher Martin, *Ovid in English*, p. 105, All Ovids Elegies, Liber Primus Elegia 5 [Am. I.5], l. 24-5.

³³ A.J. Smith, *John Donne, The Complete English Poems*, Harmondsworth, Penguin Books, 1996, p. 125, l. 25-8.

³⁴ Chez Donne, l'écriture transgresse les règles d'un langage conventionnel en matière de poésie amoureuse et, ce, en vertu d'une dialectique qui met l'accent sur le franc-parler et qui privilégie le «double-entendre». Henry Suhamy, *La poésie de John Donne*, Coll. Cned, Paris, Armand Colin, 2001, p. 36 : «il existe une filiation (mais aussi une différenciation) entre l'érotisme intériorisé et idéalisé d'un Pétrarque et l'érotisme charnel qui se déploie ici». Et aussi Clay Hunt, «Elegy 19 : To his Mistress Going to Bed», *John Donne's Poetry*, New York, W.W. Norton, Arthur & Clements éd., 1992 (1966), p. 205 : «Donne's dramatizing imagination works this routine material to sharp concreteness in the treatment of both the metaphor itself and the sexual experience that it describes, which is represented with an almost anatomical precision [...] & p. 213 Donne brings his reader down to earth, and drives home the shock of his general conceit, by sprinkling the prayer in lines (43-5) with sexual puns [...] the lover's imagination has now returned from metaphysical acrobatics to concrete fact, [...] & p. 215 the display of a young virtuoso who is showing what he can do with the themes of Ovidian poetry by playing them on his own instrument [...]».

³⁵ On ne saurait par ailleurs négliger la musicalité du passage. Clay Hunt, «Elegy 19 : To his Mistress Going to Bed», p. 206 : «And the cadence of the verse — the slow, powerful surge of rhythms through «Before, behind, between, above, below» to the outburst of «O my America ! my new-found-land» — underscore the metaphoric suggestion of rapt physical passion. The effect of the emotional climax of the passage in line 32 [...] is one of bold, swaggering theatricality».

³⁶ La technique de Donne consiste donc à déconstruire les formes préétablies par les canons littéraires afin de bâtir sur un terrain vierge une certaine vision de l'amour, qui, il faut le reconnaître, n'a jamais été si narcissique. À l'aube du XVII^e siècle, l'intertexte reste le parfait véhicule de la subversion mais il est, par-dessus tout, un formidable outil de création. A.D. Cousins, «Towards a Reconsideration of Shakespeare's Adonis : Rhetoric, Narcissus, and the Male Gaze», *Studia Neophilologica, A Journal of Germanic and Romance Languages and Literature*, vol. 68, 1996, p. 202 : «When Donne's persona commands his fictive mistress to undress, he celebrates both the body and the clothing (lines 5-6). His commands, as that example indicates, recreate the woman : in fact they, and almost everything else he says, reinvent and reinterpret her [...]. The silent «she» finds herself being reconstructed by her lover as she stands before him. [...] The fictional lady is, then, apparently foregrounded yet actually devalued, because made voiceless and refashioned, in order that Donne's persona and hence Donne himself can be foregrounded for appreciation. The male is displayed [...] to the cost of the female [...] within the scope of libertine discourse. [...] The conventions of libertinism

both shape and free (in some respects) the self, helping it to create a private world of desire that subordinates all of it : the woman, politics ; God, and so on».

³⁷ Voir à ce sujet R. Costa de Beauregard, «Laughter chastened : a study of comic languages in *As You Like It*», dans *Tudor Theatre, Le rire et le théâtre Tudor*, vol. 6, A. Lascombes éd., 2002, p. 211-29.

³⁸ Voir à ce sujet Dominique Moncond'huy éd., *Le tombeau poétique en France*, Poitiers, La Licorne, 1994.